



171

na widnokręgu

UCHYLANIE MASKI

Dwusetna rocznica śmierci Carla Goldoniego nie jest może najważniejszą datą dla polskiego teatru. Niemniej, z tej właśnie okazji, dwie renomowane sceny wystawiły jego sztuki: Teatr Współczesny w Warszawie *Awanturę w Chioggi*, Stary Teatr w Krakowie *Bliźniaków weneckich* w spektaklu zatytułowanym *Venezia, Venezia*. Ponieważ oba spektakle wykraczają ponad przeciętny poziom produkcji naszych teatrów, już choćby z tego względu, nie zważając na jubileuszowe okazje, warte są uwagi.

Komedia, jak wiadomo, jest najlepszym sprawdzianem teatralnego rzemiosła. Akurat Goldoni w tym względzie jest pisarzem niezwykle wymagającym, nie tylko dlatego, że jako autor blisko dwustu sztuk poznał prawa sceny wyjątkowo dobrze. Bez znakomitych aktorów, a przede wszystkim bez wycucia stylu i specyficznej konwencji jego sztuk, żaden teatr nie powinien się do nich zabierać; bardzo rzadko się udają. Potrafią, jak choćby wyżej wymienione, diametralnie się od siebie różnić, tak jakby wyszły spod ręki zupełnie różnych autorów. Ale to tylko dowód na to, jak długą ewolucję przeszedł Goldoni jako dramaturg i reformator teatru. Wykształcenie nowego smaku publiczności stawiał sobie bowiem za cel główny.

Urodził się z początkiem osiemnastego wieku (1707) w Wenecji, gdzie spędził, z przerwami wprawdzie, ale większą część swego długiego życia, czego potomni mogą mu tylko pozazdrościć. Stulecie to bowiem w mieście zanurzonym w wodzie, upływało w atmosferze nieustannego karnawału. Nazywane jest także stuleciem maski. Jego symbolem pozostał sztywny biały trójkąt z wycięciami na oczy. A ściślej mówiąc, *bautta*, czyli specjalny ubiór przywdziewany przez obywateli republiki na czas zabawy. Oprócz białej jedwabnej maski połączonej z kawałkiem czarnej materii zakrywającej szyję, składał się on z czarnego

również kapelusza i takiegoż płaszcza, spod którego miały prawo wystawać nogi w białych pończochach, obute w czarne pantofle.

Maska w Rzeczypospolitej Weneckiej, świętującej swe zwycięskie podboje i rozkwit, stała się rodzajem państwowej instytucji znoszącej nierówność stanów, majątków i tytułów. Pod jej osłoną obywatele stawali się sobie dosłownie równi; postacie w *bauttach* bez najmniejszych trudności przekraczały progi najświetniejszych salonów, wysokich urzędów i instytucji. W masce, incognito, każdy był wolny, mógł wszystko powiedzieć i na wszystko się odważyć. Łatwo sobie wyobrazić społeczno-obyczajowe konsekwencje noszenia masek, które jak czapki niewidki gwarantowały mieszkańcom Wenecji (a było ich wówczas około stu pięćdziesięciu tysięcy) bezpieczną anonimowość. W dodatku przez większą część roku, dla karnawału wykorzystywano zarówno święta kościelne, jak i świeckie, niezwykle rozmnożone.

Historycy twierdzą, że nigdy prawda i udanie, szczerłość i gra, słowem życie i teatr nie były sobie tak bliskie. Nigdy też życie nie miało tylu barw radości, intrygi i tajemnicy. Najważniejsze jednak, że całe to upodobanie do karnawałowych przebieranek wynikało z zauroczenia weneccjan włoskim teatrem ludowym, od dwóch stuleci opanowanym przez aktorów w maskach. Odgrywane przez nich wciąż te same, ale nie takie same, postacie dostojnych ojców, bogatych, przeważnie weneckich kupców, szlachetnych uczonych z Bolonii, słynących z najlepszych uczelni, sprytnych i głupich służących, zwłaszcza z prowincji Bergamo, uroczych i przebiegłych subrettek oraz nieśmiertelnych kochanków, zyskały sobie prawo obywatelstwa w życiu publicznym.

Wystarczy odwiedzić Museo Correr albo Pinacotekę Querini-Stampalia, gdzie zgromadzone są obrazy Pietro Longhi, by się o tym przekonać najlepiej. Malarzem był Longhi

może nie najwyższego lotu, ale jak nikt z jemu współczesnych potrafił zarejestrować na płótnie życie tego niesamowitego miasta. Postacie w *bauttach*, symbolizujące karnawałową zamianę ról, pojawiają się na jego obrazach w towarzystwie ludowych Colombin, Arlekinów, Pierrotów bez względu na to, czy scenariusz spotkania będzie oświetlona pysznymi żyrandolami z Murano, wyłożona kryształowymi lustrami sala balowa, wewnątrz słynnego kasyna gry Ridotto czy też po prostu ulica, plac Św. Marka. Każde miejsce mogło służyć festynom; szaleństwo maski, nieustająca maskarada stała się bodaj najbardziej powszechnym i demokratycznym sposobem życia publicznego oświeconej Wenecji.

Wydawałoby się, że Carlo Goldoni w zasadzie rówieśnik Longhi'ego okaże się również wytrawnym kronikarzem epoki, pozostawił po sobie sążniste trzy tomy pamiętników. Tymczasem nic błędniejszego nad takie mniemanie, próżno szukać w tych tomach wizerunku wiecznego miasta zarejestrowanego przez malarza. Goldoni z zaskakującą premedytacją rejestruje zupełnie odmienny obraz życia. Słowo *bautta* nie pojawia się w jego zapiskach bodaj ani razu, słowo karnawał, i owszem, ale tylko jako termin oddania nowej sztuki. Goldoni bywa na balach, zabawach, lecz najchętniej notuje z kim zjadł kolację, i z kim rozmawiał na temat własnych utworów. Przepych weneckiego życia jakby go nie dotyczył, chętnie wymyka się na prowincję, wielokrotnie opuszcza Wenecję. Studiuje w Padwie medycynę, później prawo, często zmienia miejsca pracy i pobytu, poznaje dobrze inne włoskie prowincje, słowem, pilnie obserwuje życie. Życia steatralizowanego wyraźnie nie lubi i jak tylko może go unika.

Z teatrem włoskim autor *Sługi dwóch panów* ma swoje własne porachunki, jak każdy nieuleczalnie zakochany. Pierwszą komedię ułożył mając lat osiem. Skłonnościom do sceny opierał się długo, acz beznadziejnie. Postanowił jak ojciec być lekarzem, został w końcu prawnikiem, kilka lat nawet pracował w tym zawodzie, ale tym chętniej powrócił do właściwego powołania. *Commedia dell'arte* budzi najogólniej mówiąc jego mieszane uczucia, nie tylko dlatego, że złote lata ma już za sobą i co tu dużo mówić drepcze w miejscu.

Wciąż jest jednak niezwykle popularna, nawet opera ożywiona talentem Scarlattiego czy Galupiego nie daje jej rady. Ale gdyby nawet była w rozkwicie i tak patrzyłby na nią Goldoni krzywym okiem.

Trudno mu się zresztą dziwić, zaden autor dramatyczny nie byłby zadowolony widząc, że do odegrania przedstawienia wystarczy świstek papieru przybity do deski za kulisami, zawierający niezbędne instrukcje i ledwie zarys intrygi. Reszta, czyli wszystko, należy zaś do aktorów, którzy wypełniają czas własną inwencją i pomysłami nazywanymi szlachetnie „komediowe *lazzi*”. Gdyby Goldoni znał współczesne słowo grepsy, na pewno by go użył w tym miejscu. Pamiętniki jego pełne są troski, nie zawsze przecież szczerzej, pod adresem wspaniałych aktorów, którzy poświęcają swe talenty sztuce bezmyślnej i prymitywnej, gdyż za taką uznaje improwizowaną komedię masek. Kwestia smaku, można powiedzieć, jednak nie tylko, równie dobrze można tę różnicę zdań tłumaczyć sprzecznością interesów. W *commedii dell'arte* dla autora po prostu nie ma miejsca.

Lektura pamiętników wielkiego weneccjanina bywa momentami pasjonująca, ponieważ pokazuje w jaki sposób Goldoni powiększając krok po kroku stan posiadania, czyli przetrzeń życiową wywalczył sobie miejsce we włoskim teatrze. I jak w tym celu zreformował, choć lepiej byłoby powiedzieć dobił, najpopularniejszy gatunek sceniczny swego czasu. Swe przemysłne działania prowadził, rzecz jasna, pod sztandarem walki o prawdę w sztuce. „Komizm posiadający sens stoi wyżej od komizmu trywialnego” — to zdanie odmieniał przez wszystkie przypadki, aż dopiął swego; stworzył nowy gatunek komedii. Pouczającym jest śledzić jego drogę.

Z początku zadawała się pisaniem scenariuszy, tak, tak! tych przybijanych na desce, później pisywał wierszowane intermedia, gdy trzeba było teksty piosenek, prologów, zadowalał się najmniejszą robótką. Z czasem „komponował aktorom dialogi”, całe sceny, wreszcie role i pełne komedie. Poznawał teatr od podszewki, spędzał z aktorami całe miesiące, stąd umiał dopasować swoje teksty do ich obyczajów, reakcji, charakterów. Zawsze pisał dla konkretnych i dobrze sobie znanych

wykonawców, czym się czasami dobrze i złośliwie bawił. I powolutku zdejmował maski, czyli to co było największym atutem, symbolem, niezbywalnym elementem *commedii dell'arte*. „Maska musi zawsze przynieść szkodę działaniu aktora — pisał w pewnym momencie — tak w oddaniu smutku jak i radości. Czy będzie on zakochany, gniewny czy śmieszny, zawsze ukazuje «tę samą skórę». Może do woli gestykulować i zmieniać głos, ale nigdy nie da poznać rozmaitych namiętności miotających jego duszę poprzez rysy twarzy będące wykładnikami uczuć. [...] Dziś życzymy sobie, aby aktor miał duszę, a dusza pod maską jest jak ogień pod popiołem”. Nic dodać, nic ująć. Zwycięstwo realizmu zostało przesądzone. Ożywiona talentem Gozziego komedia masek, jak dopalająca się świeca rozżarzyła się na chwilę *Miłością do trzech pomarańczy*, *Księżniczką Turandot*, i zgasła. Dziś, na tych samych prawach co sztuka Goldoniego, należy do wspaniałego dziedzictwa teatru zapładniającego kolejne pokolenia artystów.

W dorobku Goldoniego znajdują się sztuki bardzo różne. Przy wydajności szesnaście na karnawał nie wszystkie mogły być arcydziełami. Ważniejsze jednak, że pozostają one świadectwem zmagania autora z materią współczesnego mu teatru. Który reformę swoją przeprowadzał konsekwentnie, ale drobnymi krokami wkupując się przemyślnie w łaski aktorów by pokonać ich przyzwyczajenia. Jeśli więc już postanowił zdjąć maski, to bardzo ostrożnie, nie wszystkie na raz, ale po kolei, zaczynając od najlepszych aktorów.

Bliźniacy weneccy są przykładem sztuki, powiedzielibyśmy dziś przełomowej. Napisana została dla wspaniałego aktora D'Arbesa, który w trupie pana Medebaca grał role Pantalona, w roku 1748, gdy tenże zespół wydzierżawił w Wenecji Teatr św. Anioła. Otóż cała intryga stanowiąca konstrukcyjną oś sztuki, rozpisana została na dwóch braci: wesołego i pełnego uroku Tonino oraz ponuro-fajtlapowatego Zanetto tak, by obie role mógł wykonać jeden aktor. Jasne, że znany Pantaloni nie mógł wystąpić z zakrytą twarzą. Tym sposobem, Goldoni bodaj po raz pierwszy pokazał jedną z głównych postaci *commedii dell'arte* bez maski, a do tego w dwóch odmiennych wciele niach. Reszcie aktorów oczywiście maski zos-

tawił, ale już w następnych sztukach zdejmował je śmieiej, aż do ostatniej.

W ten sposób otrzymaliśmy w spadku utwór, który jest po części komedią charakterów, po części komedią masek. Giovanni Pampiglione, reżyser krakowskiego przedstawienia, bardzo dobrze zdaje sobie sprawę z tej dwoistości. Na ile to możliwe, próbuje zbliżyć do siebie style gry postaci należących do różnych porządków estetycznych. Postacie bez masek — zamieszane w intrygę miłosną kobiety, pokojówkę Colombinę i oczywiście obu bliźniaków prowadzi reżyser w sposób możliwie najdalszy od realizmu, kładąc nacisk na skończoną formę plastyczną każdego gestu. Z kolei postacie w maskach jak Doktor Balanzoni i jego gość, stary łotr Pancrazio, dwaj służący, Arlekin i Brighella, określone przez formę charakterystycznych kostiumów, grane są, na tyle, na ile pozwala konwencja spektaklu, możliwie realistycznie.

Całość skomplikowanej intrygi, w której wyniku jeden z braci pada ofiarą własnej naiwności i wypija truciznę, drugi odnajduje swoją ukochaną, a zaginioną ongiś siostrę swych braci bliźniaków, rozgrywa reżyser w piaskowo-złotej przestrzeni rozświetlanej raz ciepłym słonecznym światłem, kiedy indziej blaskiem błękitnego nieba. Z koloru właściwie i światła rozprowadzonego po paru kulisach i zastawkach skomponował Kazimierz Wiśniak tę „włoską” scenografię. Aktorzy w kostiumach zaprojektowanych przez Jana Polewkę z fantazją, a jednocześnie z narzuconą wyraźnie dyscypliną kształtu i kolorystyki, wycinani światłem z pustego tła sceny, przypominają trochę figurki z osiemnastowiecznych wedy, a trochę postacie z rodzajowych płócien Pietra Longhi'ego. Jeśli do plastycznej spójności przedstawienia dodać jeszcze świetnie zagrane role bliźniaków przez Szymona Kuśmidra, wyrastającego błyskawicznie na gwiazdę zespołu, wyraziste postacie kobiet w wykonaniu Beaty Fudalej (Beatrice), Ewy Kolasińskiej (Colombina) i Marty Kalmus (Rozaura) oraz Jerzego Świącha w pysznej kreacji Pancrazia, można mówić o rzadkiej satysfakcji estetycznej.

Awantura w Chioggi została napisana przez Goldoniego w 1762 roku, tuż przed wyjazdem z Włoch do Paryża, gdzie spędził ostatnie trzy-

dzieści lat życia i tam umarł. Jest to bodaj najbardziej radykalna sztuka z punktu widzenia jego artystycznych zamierzeń. Na wskroś realistyczna. Odwołuje się zresztą do autobiografii autora, który właśnie w tej małej wiosce, sam w młodości, był koadiutorem, jak jeden z jej bohaterów. Zdarzenia biegną w niej, jakby były rejestrowane przez postawioną na placu kamerę. Jedność czasu, miejsca i akcji jest tak naturalna jak wschód i zachód słońca. Kobiety tkają na kołkowych krosnach koronki, z braku umysłowego zajęcia plotkują, mężczyźni na morzu łowią ryby, wracają, potem nagle, z błahego powodu wszyscy się strasznie kłócą i równie nagle godzą, płaczą i śmieją się. Rytm zdarzeń banalnych i pospolitych narzuca samo życie, rytm egzystencji pozostaje tu zgodny z miarowym odgłosem fal uderzających o brzeg morza. To wszystko, samo życie, nic mniej i nic więcej, tylko w teatrze samo życie jest tylko samą sztuką.

Poezja takiej sztuki możliwa bywa do osiągnięcia rzadko i zawsze jest kwestią proporcji między konwencją a prawdą, między grać a być. Aktorzy Współczesnego bardzo dobrze znają swój fach. Pod batutą Macieja Englerta reżysera wymagającego po prostu profesjonalizmu, co w dzisiejszych czasach, o zgrozo!, samo w sobie jest już osiągnięciem, udało im się stworzyć żywe i zabawne postaci, w których najdurniejsza plotka uruchamia gejzery temperamentu, zacierzewienia i głupoty. Zwłaszcza pięć zawzięcie kłócących się bez przerwy kobiet, łącznie z bijatyką na pizze i spaghetti, dają dobre pojęcie o zagęszczeniu emocji pod południowym niebem. Emocji, wśród których osobnicy bardziej nieśmiali jak Padron Vincenzo Bronisława Pawlika, albo ci odznaczający się stoickim spokojem jako Koadiutor w interpretacji Henryka Bisty, wydawać się muszą zagubieni.

Największe brawa zbiera jednak Krzysztof Kowalewski jako Padre Fortunato, safandulowaty grubas, co najśmiejniejsze, z okropną wadą wymowy, którą aktor ogrywa na wszystkie możliwe i niemożliwe sposoby. Najbardziej „zrobiona” została rola woźnego sądowego, przekształconego tu w jakieś groteskowo pokracczne, czarne monstrum z krogulczym nosem, tak sprawnie zresztą, że dopiero przeczytanie obsady pozwala zidentyfikować Marcina

Trońskiego. I tu jest punkt, w którym się zupełnie zgadzam z reżyserem; aktorzy w tym przedstawieniu przede wszystkim grają, bardzo sprawnie i profesjonalnie, ale zarazem są bardzo teatralni. Stąd trudno powiedzieć, by iluzja sceniczna stała się w tym przypadku realniejsza od samej rzeczywistości. A chyba taki był, mógł albo powinien być, artystyczny punkt dojścia, ponieważ w tej sztuce, całkowicie już pozbawionej postaci w maskach, intryga jest niczym, „wysiłek odmalowania natury wszystkim”.

Osiągnięcie efektu, o jakim mowa, było niemożliwe głównie z powodu scenografii. Marcin Stajewski, wzorując się na układzie przestrzeni słynnej *Awantury w Chioggi* Giorgio Strehlera, nieco przesadził i nagromadzeniem zbyt wielu elementów powiedział odrobinę za wiele, literaturą zlikwidował przestrzeń dla wyobraźni. Także kostiumy bardzo w każdym calu i detalu wykończone, przeladowane kolorami, bardzo teatralne, niewiele mówią o życiu rybackiej społeczności. Stąd całe przedstawienie sprawia wrażenie pracy domkniętej cokolwiek nazbyt szczelnie, brakuje w nim oddechu, miejsca na nieprzewidziany przypadek, poezję wreszcie.

Wiem, wiele wymagam, choć powinienam sobie zdawać sprawę jakie to trudne do osiągnięcia. Natura na scenie, toż nie ma chyba nic bardziej nieuchwytnego, bardziej nieosiągalnego. Skoro jednak mam wciążyć w oczach kłótnię otulonych czarnymi chustami zwanymi *zendaletto*, kobiet nad kałużą błota w *Il campiello* tegoż Goldoniego, jakie przywiózł dawno temu do Warszawy sam Strehler, jeśli pamiętam poznańską *Awanturę* nieżyjącego już Janusza Nyczaka, zafascynowanego twórcą *Piccolo Teatro di Milano*, wiem także, że cuda w teatrze się zdarzają. I że zdarza się reżyseria przezroczyista, spod której przebłyskuje natura intensywniejsza niż w życiu.

Giovanni Pampiglione kończy swój spektakl wydobywając rozproszonym światłem prospekt Wenecji widzianej w nocy, od strony laguny. I wie co robi, co chce powiedzieć; w końcu nie jest we Włoszech turystą, który z mostu *Rialto* pstryka zdjęcia kawalkadom gondolierów, bardzo zresztą malowniczym. Tak, Wenecję najlepiej poznawać, gdy plac Św.

Marka pokrywa kilkunastocentymetrowa war-

Stary Teatr w Krakowie: *Venezia, Venezia wg Bliźniaków weneckich* Carlo Goldoniego, przekł. Joanna Walter, reż. Giovanni Pampiglione, scen. Kazimierz Wiśniak, kost. Jan Polewka, muz. Jacek Ostaszewski. Premiera 5 czerwca 1993 roku.

Teatr Współczesny w Warszawie: *Awantura w Chioggi* Carlo Goldoniego, przekł. Jerzy Jędrzejewicz, reż. Maciej Englert, scen. Marcin Stajewski, chor. Wanda Szczuka. Premiera 19 czerwca 1993 roku.

stwa wody, gdy gęsta mgła — słynna *nebbia*, rozmiękcza kontury wspaniałych pałaców nad Canale Grande i nie trzeba szukać schronienia przed upałem w wąziutkich uliczkach. A wtedy zdarza się, że wiatr od morza przynosi zapach ryb złowionych przez rybaków z pobliskich wiosek. Wtedy piękno i prawda są sobie najbliższe. Podejrzewam, że taką Wenecję lubił Goldoni najbardziej.

Elżbieta Baniewicz

WNIEBOGŁOS DWURNIKA

Dziś przypomniała mi się dawna rozmowa ze Stachurą. O myśleniu. Jej ton był mniej wziętej taki: — niech pan przestanie tyle myśleć — radził Stachura. — To bez sensu. Myśl goni myśl, myśl walczy z myślą; pan walczy z myślami, myśli z panem...

Książka Hanny Arendt *Myślenie* jest jedną z nudniejszych jakie ostatnio czytałem; dziwne, że się tak dobrze sprzedaje. Ludzie chcą wiedzieć, co w nich siedzi? A może szukają oparcia? („Piękność świata nie jest oparciem” — orzekł Henryk Elzenberg w swoim dzienniku w 1945 r.). A więc dalej powtarzamy platońską hierarchię: umysł rządzi emocjami, a te władają popędami...?

W rzeczywistości jest to bardziej zagmatwane, ale jak jest, z rozprawy Hanny Arendt czytelnicy dowiedzą się niewiele. Żywy jest wciąż dylemat, który najpełniej — jak dotąd — rozwiązał baron Münchhausen, sam wyciągając się za własne włosy z grzęzawiska, w które wpadł. I tak też jest chyba z naszymi nieszczęsnymi myślami... Stachura przypatrywał mi się i mówił: — widzę pana na wylot, niech pan rzuci całe to myślenie...

* * *

Realizm nowożytności przejawia się logiką binarną (tak-nie; przyczyna-skutek), a broni jej dziś nawet teoria archetypów ze swym surowym podziałem na biel i czerni. Wśród Greków wiedziano zapewne o sobie niewiele mniej niż my dzisiaj, ale inaczej to wszystko nazywano, inny był zbiór symboli. Dawniej

rolę kośćca dla myśli pełnił język: rozwichrzony, tajemniczy, żywy. Stąd mitologie, stąd pierwsze epepeje, stąd pierwszy porządek świata. Nowożytność zastąpiła mowę językiem matematyki. Tym, co odtąd zwykle porządkować nasz ogląd, było już nie słowo — *logos* — lecz dowód matematyczny. Cyfra. Liczba. Martwy znak, pod który można podłożyć byle co.

Uznana i rzadko podważana w swoim istnieniu parmenidejska materia świata dowartościowywała się niegdyś słowami. To świat słów urealniał nieistniejące wyspy. Uwiarygodniał idee i zamiary, ustalał cele. Według niektórych filozofów dążąc ku nim, stwarzaliśmy je, ożywialiśmy, nawet jeśli działo się to ledwie po części i powoli. Dziś nie lubimy heglowskiego ukąszenia, więc i cel odpychamy od siebie i nie pozwalamy mu się ziścić. Najpierw rzeczy — potem słowa, choć na początku kolejność była odwrotna. Gogol ujął tę przemianę najsensowniej: „oto z liter ciągle wychodzi jakieś słowo, które czasami diabli wiedzą co znaczy”. Słowa pogmatwały się, pociemniały jak stare obrazy, utraciły swoją dawną klarowność. Stały się zgiełkliwe, hałaśliwe, szumne, a „szumność jest głupstwem tak w działaniu, jak w mowach, jak w pisaniu” (strofował Mickiewicz młodego Krasińskiego w Genewie w 1830 r.).

* * *

Opowiadał mi Dwurnik, że kilka lat temu w Londynie dopadli go studenci malarstwa i